

# CAECILIA.

## Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLII. Jahrg.

St. Francis, Wis., December 1915.

No. 12

### III.

#### Gesang und Liturgie.

Von Rev. J. B. Jung.

Wir haben bis dahin von der Liturgie im allgemeinen gesprochen. Sie umfasst den ganzen öffentlichen Gottesdienst, wie er von Christus und seiner Kirche festgestellt ist. Sie ist ganz gottesdienstliche That und gottesdienstliches Gebet. Ihr Text ist durch und durch von der Kirche gegeben und vorgeschrieben, und über seine unversehrte Bewahrung hat von jeher der Papst selbst gewacht.

Was kann nun der Gesang bei der Liturgie wollen? Soll er vielleicht nicht auch eine Tochter des himmlischen Oberliturgen, und seiner, von ihm gestifteten Kirche sein? Ist er vielleicht vielmehr etwa eine unwesentliche, willkürliche, menschliche Zuthat zu derselben? Jedenfalls hat er auch weder bei heidnischem, noch bei jüdischem Gottesdienste gefehlt. Gesang ist der verstärkte Ausdruck unseres Empfindens, und von seiner Beliebtheit und Macht sprechen, hiesse Wasser in's Meer giessen wollen. Unsere direkte Frage also lautet: Gibt es auch einen liturgischen Gesang? Mit anderen Worten: Gibt es liturgische Gesangsgebete, die als solche der Liturgie officiell einverleibt sind, und also kirchlicher Pflege und Obsorge sich ganz besonders erfreuen? Ich antworte: Sicher! Und einen anderen Gesang der Kirche als liturgischen Gesang gibt es nicht; denn das gerade ist dem Gesang der Kirche eigen, dass er ganz unzertrennlich an das liturgische Wort geknüpft ist. Ich spreche jetzt von keinem Gesangsstyl, sondern einfach vom Gesangstext, soferne als die gegebene Unterlage des Gesanges, von der Kirche festgesetzt und bestimmt ist. Denn, wenn auch die Kirche im Choral sich ihren eigenen liturgischen Gesang geschaffen, so besteht sie doch heute nicht ausschliesslich auf demselben, sondern lässt andere Gesangsstyle zu. Diess soweit als auch der mehrstimmige Gesang den liturgischen Text bringt, und in die Liturgie hineinpasst. "Diese Stellung, diese Bedeutung des kirchlichen Gesanges ist freilich überall da arg verkannt, wo sein inniger Zusammenhang mit dem Opfer und Altar gelöst ist; wo die Sänger des Heiligthums, in weit entlegene Ferne vom Altar gerückt, mit dem Opfer und dem opfernden Priester in keiner anderen Bezieh-

ung mehr stehen, als dass sie noch einige Responsorien singen und zu den obligaten Stellen schweigen oder musizieren; wo endlich der Gesang, anstatt die heilige Handlung des Altares Schritt für Schritt zu begleiten, sich ganz von ihr absondert, um entweder als selbständiges und so durchaus unberechtigtes Element über Priester und Altar zu dominieren, oder aber, vom Altare verlassen und sich selbst preisgegeben, elendiglich zu verkümmern." (Choral und Liturgie, S. 17.) Wie kommt man aber dazu, dass man einen solchen "dominirenden," sich "selbstüberlassenen," "verkümmerten" Gesang nicht etwa tiefst beklagt, wie die Kirche es immer thut? An seinen Früchten ist er doch leicht zu erkennen. Was man immer zu seiner Entschuldigung vorbringen mag, den Zweck der Kirchenmusik kann er nie und nimmer erreichen. Welch' ganz andere Wirkung brachten einst jene kirchlichen liturgischen Gesänge hervor. "Wenn die heiligen Tagzeiten in Verbindung mit dem liturgischen Opfer den apostolischen Gottesdienst, die tägliche Uebung der ersten Christen ausmachten, so darf unbedingt behauptet werden, dass die erstgeborenen Segenskinder der Kirche in der Psalmodie und Hymnodie ihre Seelen stählten zu dem Riesenkampfe des Martyriums. *Officium* und *Sacrificium* (Opfer), d. i. die heilige Schrift und Liturgie, diese zwei vom hl. Geiste gefüllten und im Heiligthum des neuen Bundes aufgestellten Weihegefässe, boten jenen glücklichen Zöglingen der Apostel die ausschliessliche Substanz ihrer geistigen Nahrung. Aus ihnen schöpften sie frohlockend jeden Tag das himmlische Manna, das ihre Heldenseelen stärkte und erquickte auf der Wüstenreise nach dem Lande der Verheissung. Was die Feuerzunge des hl. Geistes in den Aposteln geredet hatte, es zitterte im heiligen Gesange der Tagzeiten und Liturgie von allen Zungen der Getauften wieder, so dass die Kirche, die Braut Jesu Christi, ihrem Himmelsbräutigam ein volles, würdiges, ungetheiltes, ungeschmälertes Lob darbrachte, und dass die ganze Kirche, nicht nur das opfernde Priestertum einer gewaltigen Davidsharfe glich, deren goldene Saiten der Finger Gottes, der hl. Geist, wundersam spielte zum süssigen Preis des Allerhöchsten und des Lammes."

In diesen trefflichen Worten aus der Vorrede zum Gertrudenhuch haben Sie eine herrliche Darlegung des Ursprunges, der Bedeu-

tung und des Charakters des Gesanges in der Liturgie.

Seit wann also datirt der liturgische Gesang? Christus selbst hat ihn zum Bestandtheil seines eucharistischen Opfers und somit des ganzen öffentlichen Gottesdienstes gemacht. In seiner vorzüglichen Schrift "Messe und Pascha" hat Dr. Gustav Bickell den "apostolischen Ursprung der Messliturgie und ihren genauen Anschluss an die Einsetzungsfeier der hl. Eucharistie aus dem Pascharitual" klar und bündig nachgewiesen. In seiner Vorrede sagt Dr. Bickell: "Bekanntlich setzte der Heiland die hl. Eucharistie während der Paschafeier ein. Diese hatte aber ein schon damals feststehendes, sehr complicirtes Ritual, zu welchem namentlich das Trinken von vier Bechern gehörte. Nun lässt sich nachweisen, dass Christus den vierten Becher consecrirt hat. Zwischen dem Eingiessen und Mischen des vierten Bechers, welches dem Offertorium entspricht und dem Austrinken desselben, welches bei der Einsetzungsfeier zur Communion wurde, schreibt aber das Pascharitual die Recitation mehrerer Psalmen und Gebete vor. Da auch unser Herr bei seiner letzten Paschafeier dieser Vorschrift sicherlich nachgekommen ist, so müssen Präfation und Kanon (mit Ausnahme der von ihm eingeschalteten, durchaus neuen Consecrationsworte) diesem Theile der Feier nachgebildet sein, eine Voraussetzung, welche sich durch Vergleichung der ältesten Messe mit dem Hallel auf das vollständigste bestätigt. Hieraus geht hervor, dass die Aufzeichnung der Liturgie durch solche geschehen sein muss, welche bei der Einsetzung der hl. Eucharistie zugegen waren und sich daher genau an deren Vorbild anschliessen konnten. Dieser Nachweis ist vollkommen evident und wird sich auf die Dauer trotz so vieler und heftiger ihm entgegenstehenden Interessen Anerkennung verschaffen."

In der Erzählung der Einsetzung der hl. Eucharistie sagt der Evangelist Matthaeus (26, 30,) "Und nachdem sie einen Lobgesang (*hymno dicto*) gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Oelberg." So ist denn der Gesang bei der neutestamentlichen Liturgie zugleich mit derselben in's Leben getreten, und bildet einen Bestandtheil derselben. In dem Auftrage des göttlichen Heilandes "Thut diess zu meinem Andenken," ist doch wohl desshalb auch die Pflege des liturgischen Gesanges mit eingeschlossen. Bedenkt man nun, dass das liturgische Opfer unserer Altäre die fortwährende unblutige "Aufführung jenes unausdenkbaren dramatischen Geheimnisses, das sich blutiger Weise auf Golgatha einmal vollzogen," ist, so kann man auf den tiefsten heiligen Charakter jenes Gesanges bei der Abendmahls-

feier doch wie von selbst schliessen, und es sollte sich doch von selbst ergeben, dass der Gesang bei der hl. Messe denselben Charakter haben muss! Wie könnte der Gläubige an diesem heiligen Opferakte stumm sich betheiligen! Sollen dabei aber unsere Gefühle zum Ausdruck kommen, so können es doch keine anderen sein, als wie sie dabei durch den Wechselverkehr unserer Seele mit dem Erlösungsopfer selbst bedingt sind. "Das ist ein Ergiessen der Freude, des Lobes, des Dankes; dann ein Seufzen, ein mitleidvolles Klagen und herzinniges Theilnehmen; dann ein wunderschönes, himmlisches Trösten, ein trautes, geheimnisvolles Mittheilen des Bräutigams an die bräutliche Seele; dann wieder ein einstimmiger, weithin hallender Freuden- und Huldigungsjubel aus unzähligen Kehlen. Da werden dem auf dem Altare thronenden Himmelskönige von den erlösten Menschen die Ehrenbezeugungen und Huldigungsweisen in ihrer edelsten, verklärtesten Form dargebracht, während die Elemente mit dem menschlichen Genie wetteifern in Verherrlichung des Gottmenschen durch den Pomp des christlichen Kultus" (Choral und Liturgie, S. 13). In diesem erhabenen liturgischen Opfer hat also der Kirchengesang seine Quelle, sozusagen seine Goldgrube, aus der er die für den Ewigen bestimmten Opfer des Herzens und Gemüthes der Menschen schöpft. Dass bei diesem erhabensten Welt drama das dramatische Wort, also der liturgische Text, von dem Gründer desselben selbst, oder von den von ihm dafür bestimmten und befähigten Stellvertretern allein gegeben und abgerundet sein kann, und niemand ein Recht hat an diesem unvergleichlichen Kunstwerk zu ändern, sollte sich von selbst verstehen, auch wenn die Kirche nicht so strenge bezüglich Verordnungen erlassen hätte. Gerade durch das liturgische Wort, womit der Gottmensch theils an die Menschen sich wendet, theils diese an sich fesselt, fährt er vorzugsweise fort, sein Erlösungswerk zum lebendigen zu machen bis an das Ende der Zeiten. Das Wort, der liturgische Text vorzugsweise charakterisirt die Theile des Kirchenjahres. Durch das liturgische Wort vorzugsweise ist Christus Mittler zwischen Gott und den Menschen; durch das liturgische Wort vorzugsweise wird er auch selbst Gegenstand der Liturgie.

Sehen Sie, meine Herren, wohin man gekommen ist, allüberall, wo man den kirchlichen, den liturgischen Text über Bord geworfen hat. Wo findet man da den christlich verordneten Gottesdienst? Man nennt sich Christ, ja, aber man weiss nicht einmal mehr was für ein heiliges Geheimniss die Kirche Christi am hochheiligen Christtag begeht. Man kündigt dem liturgischen Text der hl. Kirche, und siehe, das

Band der kirchlichen Einheit wird gelöst, man verfällt dem dünkelfhaften Zauber der National-Kirche, mit welcher die Religion des armen Volkes elendiglich verkümmert.

Wie ganz anders, wenn der liturgische Text das Kirchenjahr belebt. Dann ist "das katholische Kirchenjahr nichts anderes, als die Manifestation Jesu Christi und seiner Geheimnisse in der Kirche wie in der gläubigen Seele. Es ist jener göttliche Kreis, in welchem alle Werke Gottes, jedes an der ihm gebührenden Stelle strahlen. Die Schöpfungswoche, das Paschah und Pfingsten des alten Volkes, die unaussprechliche Herabkunft des fleischgewordenen Wortes, sein Opfer, sein Triumph, die Sendung des hl. Geistes, die göttliche Eucharistie, die unaussprechlichen Glorien der allzeit, jungfräulichen Gottesmutter, der Glanz der Engel, die Verdienste und Siege der Heiligen." (Das liturgische Jahr, von Gueranger. Einleitung.)

Dieser liturgische Text, der also für den liturgischen Gesang gegeben ist, hat allerdings nicht von Anfang an seine gegenwärtige Abrundung gehabt. Wie es überhaupt Jahrhunderte dauerte, bis die Liturgie im allgemeinen zur Kunstvollkommenheit gelangte, und wie die Kirche dabei notwendig an Orts- und Zeitverhältnisse gebunden war, so musste notwendig die Kirche auch insbesondere dem liturgischen Wort immer jene Aufmerksamkeit schenken, welche die Zeitverhältnisse erheischen. Aber das darf dem Ansehen des für die Gegenwart festgesetzten liturgischen Textes keinen Abbruch thun; wir dürfen an demselben nicht rütteln, viel weniger ihn gar für überflüssig und nicht zeitgemäss erklären; die Kirche ganz allein kann über ihn verfügen.

Die Geschichte des liturgischen Textes ist in der That so innig mit der Geschichte des Kirchengesanges verwoben, dass sie sich fügllich von einander nicht trennen lassen. Sie wachsen, gedeihen und vervollkommen sich mit und nebeneinander. Die Verkrüpplung des Einen verstümmelt den Anderen. Der Tod des einen bringt den Tod des Anderen.

Dem göttlichen Auftrage gemäss ermahnten schon die Apostel die Gläubigen Gott mit Psalmen und Liedern zu preisen. Der hl. Paulus schreibt an die Colosser (3, 18.): "Lehret und ermahnet einander mit Psalmen und Lobliedern und geistlichen Gesängen, und singet Gott mit Dankbarkeit in euren Herzen." Dass die ersten Christen den Psalmen- und Hymnengesang (die *Cantica*) aus dem jüdischen Tempel herübergenommen, ist wohl um so sicherer, als ja Christus selbst beim hl. Abendmahle solche gesungen hatte. Unter den "geistlichen Gesängen" dagegen, dürfte man wohl specifisch christliche Lieder verstehen. Denn von dem Vorhandensein solcher haben wir aus dem

zweiten und dritten Jahrhundert zuverlässige Zeugen. Als Dichter metrischer Hymnen sind aus dem vierten Jahrhundert bekannt: Ephrem der Syrer, Gregor von Nazianz, Hilarius von Poitiers (*Beata nobis gaudia*), besonders der hl. Ambrosius (*Aeternae rerum conditor; Deus creator omnium; Aeterna Christi munera; Nunc sancte nobis spiritus etc.*) Von Prudentius, zu Anfang des fünften Jahrhunderts haben wir: *Quicumque Christum quaeritis; Salvete flores martyrum*. Aus dem Ende des fünften Jahrhunderts stammen Hymnen des hl. Venantius Fortunatus, welche zu den schönsten im Liederschatz der Kirche gehören, (*Vexilla regis; Pange lingua gloriosi lauream; O redemptor*, bei der Weihe der hl. Oele; *Quem terra, pontus; O gloriosa Domina; Ave maris stella?*)

Was den Gesang anbelangt, so wurde derselbe bald von Einzelnen bald vom ganzen Volke vorgetragen, also responsorisch, wohl hauptsächlich so bei der Feier der heiligen Eucharistie, während insbesondere beim Stundengebet der antiphonische (Wechsel-)Gesang gepflegt wurde.

Der jüngere Plinius schreibt an den Kaiser Trajan, "das (die Christen) an gewissen Tagen vor Sonnenaufgang zusammenkommen und Christo, gleich wie einem Gotte, einen Wechselgesang singen." Der Schriftsteller Eusebius berichtet, "wie sich einer aus der Mitte erhebt und einen Psalm in sitzbarer Manier singt, und wie dem Vorsänger eines Verses die ganze Menge antwortet." Die apostolischen Constitutionen schreiben vor, dass das Volk, nachdem ein Sänger einen Psalm gesungen, am Ende in den Gesang einfallt und auf das vom Diakon Gesprochene (*Recitirte*) mit *Kyrie eleison* antwortet. Da das *Sanctus* von Papst Sixtus I. bestätigt worden war, so folgt dass es allerfrühest schon gesungen wurde. Papst Telesphorus (128—138) ordnete an, dass das "*Gloria in excelsis Deo*" auch in der Christnacht gesungen werden solle.

Vom hl. Ignaz von Antiochia († 107) erzählt der Geschichtsschreiber Socrates, er habe den antiphonischen Gesang in Folge einer Vision eingeführt.

Da der hl. Augustin vom späteren ambrosianischen Gesange, wie der hl. Ambrosius ihn im belagerten Gotteshause mit seinen getreuen Gläubigen einführt, sagt, er sei nach Sitte der Orientalen gesungen worden, so will ich Ihnen mittheilen, was der hl. Basilius im Briefe an den Clerus von Neucäsarea von dieser "Sitte der Orientalen" schreibt: "Das Volk begibt sich bei uns (wenn Vigilienfeier stattfindet) des Nachts zur Kirche und legt Gott (im stillen Gebete) mit Zerknirschung, Betrübniß und unter häufigen Thränen das Bekenntniß der

Sünden ab, steht hernach vom Gebete auf und geht zum Psalmengesang über. Jetzt theilen sie sich in zwei Chöre und singen abwechselnd (antiphonisch) Psalmen, indem sie dadurch nicht allein in der Betrachtung der Schriftworte erstärken, sondern auch die Aufmerksamkeit und ihr Herz vor Zerstreuung bewahren. Dann überlassen sie es wieder *Einem*, den Gesang anzustimmen, und die Uebrigen fallen ein. Und indem sie auf diese Weise in manigfaltigem Psalmengesang die Nacht hingebraucht und dazwischen auch Gebete verrichtet haben, stimmen sie, wenn der Tag anbricht, alle zusammen (symphonisch) wie aus einem Munde und einem Herzen den Psalm des Bekenntnisses (Ps. 50 od. 62) an, wo jeder die Worte der Reue zu den seinigen macht."

Es kann Ihnen nicht entgangen sein, dass bis dahin vom römischen Gesange noch kaum die Rede war, der Gesang überhaupt hauptsächlich im Oriente blühte. Aber Sie wissen, dass ja gerade die römische Kirche, als der Sitz des Papstthums, von den Verfolgungen der mächtigen Kaiser vor allen andern am meisten zu leiden hatte, und in die Katakomben hinab sich verbergen musste.

Um so mächtiger erschallte nunmehr der Gesang nach dem Siege des Christenthums, da man nunmehr auch Zeit hatte, demselben eine systematische musikalische Unterlage zu geben. So wenig man auch von dem eigentlichen ambrosianischen Gesange weiss, so ist doch sicher dass er den orientalischen Gesang weit überholte, da Ambrosius demselben die vier sogenannten authentischen Tonarten zu Grunde legte, von *D—D*, *E—E*, *F—F*, *G—G*, mit ihren respektiven Halbtönen zwischen *E* und *F*, *H* und *C*. Ja, auch die sogenannten plagalen Tonarten, von *H—H*, *A—A*, *C—C* und *D—D* mögen schon von ihm herrühren. Denn Pater Ambrosius Kienle, den ich mit Vorliebe den gründlichsten Choralkenner der Gegenwart nennen möchte, sagt in seiner sehr zu empfehlenden Choralschule, S. 120, dass dieselben "nicht erst durch den hl. Gregor eingeführt" seien. So wurde ja behauptet. "Der Irrthum mag davon herrühren, dass man in der ältesten Zeit authentisch und plagal als eine Tonart zählte," sagt Pater Kienle. In der That hat ja die vorgregorianische Präfationsmelodie, und das *Flectamus genua* "klarausgesprochene hypodorische Modulationen."

Es lässt sich denken, dass auf Grund dieser nun festgesetzten Tonarten der Gesang formenreichere Gestalt bekam. Bei der allgemeinen Freude des siegreichen Christenthums musste dieselbe doch sicher gerade im Gesang entsprechenden Ausdruck suchen. Der Psalmen-gesang fand bald nach neuen, festgestellten Regeln statt. Und bezeichnete man bis dahin mit

*antiphona* den Wechselgesang selbst, den antiphonisch gesungenen Psalm oder Hymnus, so trat jetzt die Antiphon als kurzer melodiereicherer Vers auf, gleichsam als Nachklang des vorhergehenden, und als Schlüssel zum folgenden Psalm.

Alles das bedingte nothwendig eigens geschulte Sänger. Waren diese schon von Anfang da, wo das Volk beim Gesange sich bloss responsorisch bethätigte; wurden auch beim antiphonischen Gesange manche Psalmen nicht vom ganzen Volke, sondern von einzelnen Sängern vorgetragen, und mussten diese zu allen Zeiten den Gesang des Volkes leiten, so mussten sie jetzt an Bedeutung gewinnen, wo Antiphonen im engeren Sinne anzustimmen waren, und eine Menge neuer Melodien eingeübt werden mussten.

Man ruft heute gar vielfach nach dem sogenannten Gemeinde- oder Volksgesang. Aber ich fürchte auf Kosten des liturgischen Gesanges und desshalb nicht mit dem Erfolge, den man erzwecken will. Man würde sich sehr täuschen, wenn man für den altchristlichen Gesang beim Gottesdienst den Schwerpunkt in den Volksgesang legen wollte, so sehr man auch denselben pflegte, und so wunderbare Wirkungen man auch von demselben erzählt; und obgleich die Sprache des Gottesdienstes die Muttersprache war.

Hatte man schon im alten Bunde einen durch Ordination vom Volke geschiedenen Stand, die Leviten, die nebst anderen Funktionen, ganz besonders das Sängeramte zu besorgen hatten, so müsste man sich wundern, wenn im Christenthum ein solches Institut nicht von Anfang an bestanden hätte. In der That begegnen wir unter den niederen Weißen der allerfrühesten Zeiten auch der Weihe der Sänger (dem *Ordo cantorum*,) und die apostolischen Canonen (27, 43,) wie die apostolischen Constitutionen (III, II,) rechnen diese kirchlich aufgestellten Sänger zu dem *Clerus*. Für diese clericalen Sänger wurde ein eigener Platz bestimmt, der sogenannte Ambo. Ja, das Concilium von Laodicea verordnete ungefähr um's Jahr 372, im 15. Canon, dass ausser den canonicen, d. h. zum Clerus gehörigen Sängern, welche den Ambo besteigen und aus dem Buche singen, andere in der Kirche nicht singen dürfen. Aehnlich verordnete auch das Concilium von Karthago im Jahre 398, also ein Jahr nach dem Tode des hl. Ambrosius, eine Weihe der Sänger zum kirchlichen Stand. Später werden zwar im Abendlande die Sänger nicht mehr als besonderer Grad der Kleriker aufgezählt, aber es wurden nur solche zugelassen, die überhaupt schon Kleriker waren. Auf Anordnung Gregors I (*Conc. Rom. 595, can. I*) wurden sie regelmässig aus dem Grade der Subdiakonen, im



Nothfalle aus den Reihen der Minoriten genommen.

Es ist also ganz ausser Zweifel, dass die kirchlich bestellten Sänger von Anfang an, *liturgische* Personen waren, denen ein eigentlich kirchliches Officium übertragen war, und dass die Gesänge, welche ihnen oblagen, integrierende Bestandtheile der Liturgie waren. Das können wir nicht genug betonen, in einer Zeit, wo die wahre Bedeutung und Aufgabe des Chores so vielfach verkannt ist.

Ich habe eben gesagt, dass diesen Kirchengängern ein eigener Platz angewiesen war. Er war immer in der Nähe des Altares und vom Schiff des Volkes durch Schranken (*cancelli*) getrennt. Nach der Sängerschaar wurde derselbe frühest Chor genannt. "Der Chor ist eigentlich die Menge der Sänger" sagt Isidor von Hispalis. Von den Sängern sodann übertrug man den Namen auf den Raum, welchen dieselben bei der Liturgie einnahmen. Waren ja doch auch schon im alten Bunde die Sänger gleichfalls zwischen dem Priester- und Laienhof, auf dem Suggestus, in der Nähe des Brandopferaltares. Man hat bis in die neueste Zeit einen ganz bedeutenden Unterschied zwischen dem ambrosianischen und römischen Gesange constatirt. Nun sagt Pater Kienle darüber: "Der ambrosianische Gesang ist theilweise sehr einfach, theilweise reich melodisch, was sowohl zuverlässige Schriftsteller als auch die noch erhaltenen Melodien bezeugen. Der Unterschied zwischen dem römischen und mailändischen Gesange besteht zwar, ist aber minder gross als man annahm." Es ist natürlich, es ist gerecht, dass man einen so grossen, so epochemachenden Mann, wie der hl. Ambrosius es ist, auf das höchste ehrt. Aber gleichzeitig mit ihm, und unmittelbar nach ihm, muss in Rom das regste kirchenmusikalische Leben pulsirt haben. Es muss eine ganz beträchtliche Anzahl liturgischer Gesänge, von bleibendem Werthe, geschaffen und gesungen worden sein. Wie hätte sonst Gregor der Grosse ein *Sammelwerk* veranstalten können?! Gerade darin, dass der hl. Gregor dieselben sammelte und dass dieselben mit seinen neuen Compositionen dauerndes Erbgut aller Jahrhunderte geworden, liegt ein Beweis ihrer Vortrefflichkeit, wie er grossartiger nicht geliefert werden könnte.

Und nun gehts uns wie einem Bergsteiger. Er windet sich mühsam den Berg hinan, macht gelegentlich einen Halt, und ergötzt sich zunehmend an dem ihm zu Füssen gelegenen Panorama. Auf einmal hat er die Spitze des Berges erstiegen, und vor ihm liegt in majestätischer Pracht, vom goldenen Abendroth umglüht, Gottes Gebilde so weit sein Auge reicht.

Auf einmal liegt vor uns das Antiphonarium des hl. Gregor, ein abgeschlossenes, vollständiges Kunstwerk in Text und Gesang, so manig-

faltig in seinen Einzelheiten, und doch immer von der einen Sonne göttlicher Erleuchtung belebt, wahrhaftig ein unantastbares Heiligthum, das aufzubauen der heilige Geist selbst den grossen Gregor zum Werkzeuge sich gemacht. Kommt es ihnen fast wie ein Traum vor, auf einmal vor einem 1300 jährigen Kunstwerk zu stehen, so frisch und lebendig, dass es noch heute alle andern seiner Art in den Schatten stellt?!

Lassen Sie mich Ihnen das Antiphonar Gregors mit den Worten des grossen Musikgeschichtschreibers Ambros vor Augen legen:

"Die Unsicherheit der Notirungsweise und manche andere Umstände bewirken, dass sich in den gregorianischen Gesang manigfache Abweichungen von seiner ursprünglichen Fassung einschlichen. Aber die Fassung dieser Gesänge blieb, trotz aller Abweichungen im Einzelnen, doch im *Gansen* immer dieselbe, und was wir noch jetzt in unsern Kirchen zu hören bekommen, ist im Wesentlichen noch immer die alte und ehrwürdige Tonweise des heiligen Gregorius. Es kommt dabei mehr auf den eigenthümlichen Stil dieser Gesänge im Allgemeinen (Diatonik, Sprachmelodie) als auf die Note im Einzelnen an, und deshalb hat die Aenderung und Entstellung dieser oder jener Phrase, haben Modificationen in den Tonschlüssen u. s. w. nicht so sehr geschadet, dass wir besorgen müssten, statt der ächten alten Cantilena nur einen ungenügenden Nachklang derselben zu besitzen" (Band II, S. 89), wenn Jemand heute den ureigenen, den schönsten, erhabensten und ergreifendsten Kirchengesang hören will, so geht er nach Beuron zu den Benedictinern. Die Patres stehen dort im Chore, ohne Schaugepränge, tiefst andächtig, bedächtig bloss die göttlich-kirchliche Liturgie, den göttlich-kirchlichen Dienst dem Höchsten zu leisten, und einen Gesang lassen sie ertönen, der jeden Zuhörer mit in die himmlischen Regionen, er weiss nicht wie, zur Betrachtung der Geheimnisse des Allmächtigen hinreiss. Diese Macht übet der Gesang des heiligen Gregor aus. Stellen Sie sich ihn vor, den hl. Gregor, diesen Liebling Gottes und der kirchenmusikalischen Welt, den Componisten dieser Gesänge. Dieser Stellvertreter des obersten Liturgen bei der Abendmahlsfeier redigirt für alle Zeiten normmässig den ganzen Text der heiligen Liturgie, er beherrscht die ganze musikalische Kenntniss seiner Zeit, ist ihr voraus, fixirt die Regeln des kirchlichen Kunstgesanges unumstösslich für alle Zeiten; und der Himmel selbst inspirirt die Melodien seiner Gesänge.

Er selbst wählt sich die Schaar der Sänger, unterrichtet sie unermüdlich, bis sie Text und Melodie und den Geist, der sie beleben soll, erfasst haben. Welch ein Kirchengesang vor 1300 Jahren!

## Dr. F. X. Witt on the Direction of Catholic Church Music.

SELECTED PARAGRAPHS TRANSLATED BY  
ALBERT LOHMANN.

(Continued.)

### INFLUENCE OF LITURGICAL PRESCRIPTIONS.

The rubrics of the Mass, as is well known, prescribe a liturgical action to be performed by the Celebrant at 1) *adoramus te*, 2) *gratias agimus*, 3) *Jesu Christe*, 4) *suscipe deprecationem nostram*, and also in the Credo at *Jesu Christe* and *simul adoratur*. In view of this the old masters endeavored in their compositions to invest these words with special prominence and solemnity. Almost invariably they break off an imitative movement in order to unite the voices for a simultaneous declamation of these parts of the text in homophonic style. These words, then, are treated in a characteristic manner; they are made to stand out from the rest of the text. This fact at once makes it incumbent on the director to single them out for special emphasis in the singing. In Ratisbon these parts of the text are frequently begun *piano* and then continued *crescendo*. For example, in the *Missa Iste Confessor* the *simul adoratur* is taken with soft attack each succeeding syllable growing in force until a powerful *sforzando* is reached on the last syllable but one; the following *et conglorificatur* is treated in the same manner. Another way in which these words are brought into relief most effectively is to sing them in a broad *ritardando* that is itself introduced by a slight *ritardando* on the words immediately preceding. In this way a halting effect is produced and the purpose of contrast and emphasis served most tellingly. Thus it would not be advisable in the *Missa* by Hasler (*Sel. nov.*, *Miss.* I, p. 264) to begin the *adoramus te* (where the eight voices unite) *piano*; but to sing these words in a broad *ritardando* would, indeed, be strikingly effective. Interpretations like the preceding should not be set down as capricious; on the contrary, they are suggested by composers themselves. For example, in the *Missa Assumpta est* (VII toni) Palestrina but rarely employs the *B* flat major chord and then only as a passing chord; but at *simul adoratur* and *conglorificatur* he uses this chord in a most demonstrative manner giving it the duration of four beats after having had a *B* natural harmony but three measures before. Moreover, the *B* natural reappears in the very next measure following the *B* flat harmony.\*

\*I am taking my examples from the works of the old masters and with reason, for the modern composers have so far paid little heed to these "insignificant" matters. Moreover, I have in mind the

qualifications of an ideal director, and these, I insist, include necessarily the ability to direct the old masters properly. A final reason is the known fact that the old masters are by far the more difficult to direct as compared with the moderns.

At the words *et incarnatus est* we have the most solemn ceremony of the Church, i.e., genuflection. Unquestionably, then, there ought to be a corresponding solemnity in the singing at this point. This Vittoria often tries to achieve by changing from common to triple time. In the *Musica Divina* and in the *Selectus novus Missarum* the following Masses by him are found: 1) *Quarti toni*, 2) *Simile est regnum coelorum*, 3) *Vidi speciosam*, 4) *O quam gloriosum*, 5) *Trahe me*. The first and fourth of these Masses have this change of tempo and are distinguished from the others by their exceptionally beautiful declamation of the text and by their exquisite harmonies. Incidentally one can get a fair idea of the low standard to which the Sistine Chapel choir (Rome) has been permitted to sink, when one reads in the *Fliegende Blätter für kathol. Kirchenmusik*, vol. V, p. 71, that the loud and hurriedly mechanical way in which this choir is accustomed to sing the exceedingly beautiful Credo of the *Missa O quam gloriosum* does not even stop short of a like maltreatment of the *et incarnatus est*. By rendering this part of the text with the same brutal coarseness as it does the rest of the Credo, the Sistine demonstrates its utter lack of good taste and confesses its loss of even the last vestige of its former sense of refinement and appreciation of the sacred text and of the meaning of the liturgy.\*

The *Gloria Patri* in the Vespers requires the same careful treatment and ought to be taken in slower time if the character of the composition permits. But one must guard against any pedantry in carrying out this rule. It applies only to such cases where the composers themselves suggest it by passing from a polyphonic to a homophonic movement or from one kind of time to another, etc. The moderns either disregard this rule altogether or they are wont to give the words in question a proper characteristic expression without changing the tempo. Thus I have brought out these parts of the texts in my Masses in such strong relief, that a director will hardly find it necessary to introduce modifications of his own.

\*Thank God, things have improved considerably since Witt's time.—The Transl.

I have shown above how the text itself indicates the correct manner of executing the music. At times it is the liturgy that gives us the cue. Thus it were wrong to think that the old masters attempt e. g. in the *Dies irae* to

give us music that is descriptive of the day of judgment. On the contrary, they are content to breathe into this text a spirit of penance and to surround it with an air of quiet, resigned gravity such as would naturally suggest itself from a truly Christian meditation of the Scriptural account of the last judgment. And this is in perfect harmony with the spirit of the liturgy. Therefore it is an entirely wrong view to think that the words *Quantus tremor, Tuba mirum, Rex tremendae majestatis, Confutatis*, as set to music by Asola and Anerio, ought to be delivered with much excitement and shouting, possibly of a kind to make one's flesh creep. Interpretative modifications are permissible and fully justified by the character of the text; not, however, the extravagant interpretations of the moderns.

What was said above applies with equal force to Gregorian music. Certainly no more appropriate melody was ever invented for these words than the Gregorian. And still there is no trace to be found in the Gregorian of an attempt to describe a world conflagration, the roaring of the waters or the crashing, catastrophic collapse of all things. True, the *Quantus tremor, Confutatis*, etc. requires a declamation different from that of the *Salva me*, because the words imply a different sense and expression. But in either case we have only a declamation of the text, nothing more; there is no attempt at the descriptive; in either case there is the same basic mood and sentiment.—Apart from this one can get an idea of the superior excellence of the Gregorian by comparing its melodic structure (as distinct from the harmonic element which is foreign to the Gregorian) with that of Mozart's Requiem: in point of melodic phrasing that matches the text as also in point of declamation the Gregorian is undeniably superior to Mozart's Requiem. Even Hector Berlioz felt this, as may be gathered from his writings.

#### SOLO SINGING.

Solo singing, whether unison or two-part with organ or orchestra accompaniment or whether taken to mean a trio or quartet (in the designation of the old master's *trium, quatuor vocum*), is prescribed by the rubrics 1) for the invocations of the litanies, 2) for the antiphonal chant in the Office at the Responsories after the nine lessons, where the Verse is a Solo. According to liturgical prescription the Verse after the Gradual should also be sung Solo. Legitimate custom, however, allows choral singing at this point. Needless to say, solo singing is permitted.—We have another case at the invocations of the *Kyrie*, where choral singing has taken the place of the litany

form (alternate solo-invocation and choral-response). Again, solo singing is permitted in the Credo. Though this extends primarily only to the solo quartet, lawful custom again gives sanction to the view that the whole Credo need not always be sung by the whole choir; the same applies to psalms written in the figured style.

Modern composers give very clear directions as to the use of Solo and half-Chorus. What will constitute a Solo or half-Chorus in a given case, can be determined only by taking into account the acoustics of the church and the strength of the voices, the latter considered both individually and collectively. Now that most of our present day composers eschew arias in their church music, their melodies for Solo and half-Chorus have more of a choral character. Before coming to a decision in this matter of Solo and half-Chorus a competent director will first try to ascertain what are the composer's intentions. He will ask himself: how must I distribute the vocal material at my disposal; how shall I arrange the shading (not only the *piano* and *forte*, but also the Solo and half-Chorus) in order to do justice to the composer's idea?—In the Missa *Veni sponsa Christi* by Palestrina (*Sel. nov.* I, p. 18) the *Et in Spiritum* as far as *simul adoratur* is treated in much the same manner as the Solo parts in the works of the old masters. Compare the *Pleni*. As a rule the old masters cast the *Benedictus* in Solo form. Exceptions *Sel. nov.* p. 288 or p. 446.

The *Magnificat* by Marenzio (*Mus. div.* III, p. 325) is a very effective composition especially when the verses *Et misericordia* and *Esurientes* are sung Solo. I may add here that a fermata-like pause before and after the Solo will render the *forte* of the chorus doubly impressive.—A similar instance we have in the *Magnificat* by Pitoni (*Mus. div.* III, 332). Here the verses *Et misericordia, Deposuit*, and *Suscepit* may be taken solo.—The surpassingly beautiful duet *Crucifixus* of Hasler's Missa *Dixit Maria* (raised a tone) I used to perform with three boy Sopranos and three boy Altos (if sung by female voices two Sopranos would be sufficient) and the following *Et iterum* with one Tenor and one Bass.—The Alto and Bass of the *Crucifixus* in the Missa Brevis of Gabrieli may have one or two voices each; for the following *Et resurrexit*, however, a strict Solo appears preferable since it has been my experience that the difficult rhythm is mastered more easily in this way. Still much depends on a knowledge of the volume and acoustics of the church before one can decide this matter properly.

(To be continued.)

# Alphabetisches Inhaltsverzeichnis zum XLI. Jahrgang der Caecilia 1915.

## CORRIGENDA.

In der Musikbeilage zur November-Nummer der "Caecilia" corrigire man folgende Druckfehler.

Seite 121, 6. Notenlinie, Takt 4, fehlt der Note *d* über der Silbe *me* der Aufstrich; die Note ist für Sopran und Alt.

Auf derselben Seite, Anmerkung 3, letzte Linie, soll es heißen "gesungen werden" statt *wird*.

Seite 124, 1. Notenlinie, vorletzter Takt, müssen die beiden letzten Noten im Alt Achtelnoten statt Viertelnoten sein.

Seite 125, 1. Notenlinie, Takt 2, muss die letzte Note im Sopran *h* statt *g* sein.

Seite 126, 3. Notenlinie, Takt 5, fehlt unter der letzten Note *d* die Hilfslinie.

Seite 127, 1. Notenlinie, Takt 2, muss die letzte Note im Sopran *h* statt *a* sein.

## LITURGIE, CHORAL, GESANG, ORGELSPIEL, GESCHICHTE, ETC.

	Seite.
Benedict XV. und die Kirchenmusik	5
Casual Comment	18
Choralblätter	1
Choralvortrag	22
Chorsänger—wie soll er in den Geist der Kirche eingehen?	1, 6
Church Choir—Some of the evil conditions of the	38
Cultivation of the Hymn in the Parish School	3
Direction of Catholic Church Music	9, 14, 22, 26, 45, 50, 58
Geschichte der Kirchenmusik	11, 16, 19, 23, 27, 52
Greith, Carl, Der Komponist der Marienlieder	18
Haller, M. F., On the Direction of Catholic Church Music	13, 18
Kirchensänger, die "modernen" und die katholische Kirche	32
Liturgie, Die katholische	41, 49
Liturgie und Gesang	53
Liturgie, Die naturgesetzlichen Grundlagen	29, 38
Quaddieg, Gerhard Jacob	25
Stehle, Dr. J. G. E. f.	37
Witt, Dr. F. X., On the Direction of Catholic Church Music	9, 14, 22, 26, 45, 50, 58

## BERICHTE.

Covington, Ky.	4, 34
Fort Wayne, Ind.	11

## VERSCHIEDENES.

† Hartmann, Peter von an der Lau	12
Healthful Benefits of Singing	40
Salzmänn-Freistelle	40

## RECENSIONEN

Busch, C. M., op. 54: Antiphonae Marianae, für 4 gemischte Stimmen	4
" " op. 29: Dem deutschen Volke ein deutsches Lied; für eine Singstimme mit Klavierbegleitung	4, 48
" " " Kriegsgebet, einstimmig oder für 4 gem. Stimmen	48
" " op. 64: Missa Jubilaris, für 4 gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung	47
" " op. 45: Reiterlied, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung	48
" " Ade, du schöne Welt, ein- oder zwei-stimmig, mit Klavierbegleitung	48
" " op. 46: Der Rhein, für eine Alt- oder Bass-stimme mit Klavierbegleitung	48
Otto, J., A New Hymnal	40
Singenberger, J., Vesperae de Dominica, for 2, 3 or 4 voices	48
" " Vespers for Easter Sunday, for 2, 3 or 4 voices	48
" " Vespers for Pentecost Sunday, for 2, 3 or 4 voices	48
" " Vespers for the Common Feasts of the Bl. Virgin Mary, for 2, 3 or 4 mixed voices	48
" " The Four Antiphons of the Bl. Virgin Mary, Gregorian Melodies, I. Vatican edition; II. Solesmes edition	48
Weinmann, C.; Officium in die Nativitatis D. N. J. Ch.—Choral	48

## MUSIKBEILAGEN.

Ave Regina coelorum, for 2 mixed voices, by L. Ebner	1
O Deus ego amo te, for 4 mixed voices, by W. Kothe	3
O salutaris hostia, for 4 mixed voices, arr. by H. Tappert	5
Tantum ergo, for 4 mixed voices, by P. H. Thielen	7

## Seite

Oratio S. Ignatii de Loyola	
"Suscipe Domine," for 4 female voices, by Dr. Fr. Witt	9
Adoramus te Christe, for 4 mixed voices, by G. Mettenleiter	13
Adoramus te Christe, for 4 male voices, by G. Mettenleiter	15
Stabat mater, for 4 mixed voices, by G. M. Nanini	16
Stabat mater, for 4 male voices, by G. M. Nanini	17
Omnia quae fecisti nobis, Domine, for 4 mixed voices, by J. Singenberger	—
Zu den heiligen fünf Wunden, für 3 gleiche Stimmen, von C. Jaspers	21
Zu den heiligen fünf Wunden, für 2 gleiche, 3 oder 4 gemischte Stimmen, von J. B. Molitor, arr. J. S.	23
Vespers for Easter Sunday—	
(Greg. Melodies—Vatican), for 2, 3 or 4 mixed voices, by J. Singenberger	25
Regina coeli, for 2 mixed voices, by L. Ebner	33
Vidi aquam, for 3 female or 3 male voices, or Soprano, Alto and Bass, by J. Singenberger	35
O Maria strahlend hell, für gemischte Stimmen, von Carl Greith	37
Salve Regina, für 4 gemischte Stimmen, von Carl Greith	39
Maria Königin, für 4 gemischte Stimmen, von Carl Greith	41
Gegrüßet seist du Königin, für 3 Frauenstimmen, von M. Haller	43
O Maria, Jungfrau rein, für 3 Frauen- oder 3 Männerstimmen, von Jos. Stollwerk	45
Maria Himmelsfreud, für 4 Männerstimmen, von Jos. Stollwerk	48
O sanctissima, für 4 gemischte Stimmen, von Carl Greith	49
Hail Mary, for 4 mixed voices, by H. Tappert	51
Hail! Holy Queen, for 3 female voices, by M. Haller	53
To St. Anthony, for 2 equal voices, by P. Piel	55
To St. Anthony, for 2 equal voices, by J. Singenberger	57
Zum hl. Antonius, für 2 Stimmen, von J. Singenberger	58
To St. Aloysius, for 4 mixed voices, by J. Singenberger	59
Zum hl. Aloysius, für 3 gleiche Stimmen, von P. Piel	61
To St. Aloysius, for 3 female voices, by A. Wiltberger	63
Gruss und Bitte an den hl. Antonius, für 4 Männerstimmen, von J. Singenberger	66
Zum Herzen Jesu, für 3 gleiche Stimmen, von P. Piel	67
O du Lieb' entflammtes Herz, für 4 Männer- oder Frauenstimmen, von Jos. Auer	70
Herz Jesu Lied, für 4 Männerstimmen, von B. Mettenleiter	72
Missa Votiva de SS. Sacramento—	
Introitus I—Plain Chant (Vatican), harm. by J. Singenberger	73
Introitus II—For 3 equal voices (male or female), by P. Piel	74
Introitus III—For 4 mixed voices, by P. Piel	76
Graduale I—For 3 equal voices, by P. Piel	79
Graduale II—For 3 mixed voices, by A. Forster	82
Tractus—For 1, 2, 3 or 4 voices, by J. Singenberger	85
Offertorium I—For 2 equal voices, by V. Engel	86
Offertorium II—For 4 mixed voices, by V. Engel	88
Offertorium III—For 4 male voices, by Jac. Blied	91
Offertorium IV—For 4 mixed voices, by V. Engel	92
Communio I—Plain Chant (Vatican), harm. by J. Singenberger	96
Communio II—For male or female voices, by P. Piel	95
II. Missa votiva pro pace—	
Introitus—Vatican Chant, harm. by J. Singenberger	99
Graduale, for 2, 3 or 4 voices, by J. Singenberger	100
Tractus, for 2, 3 or 4 voices, by J. Singenberger	102
Offertorium I—For 2 equal voices, by P. Piel	103
Offertorium II—For 4 mixed voices, by V. Engel	105
Offertorium III—For 4 male voices, by J. B. Molitor	108
Communio—Vatican Chant, harm. by J. Singenberger	108
Litaniae Laurentianae, for 1 voice. Old Melody, harm. by C. Becker	109
Offertorium in Anniversario Dedicationis Ecclesiae, for Soprano, Alto, Bass ad lib., by L. Ebner	113
Do., for 4 male voices, by G. Zoller	116
To St. Francis Assisi, for 3 equal voices, by J. Singenberger	119
Proprium Missae in Feste Immaculate Conceptionis, for 4 mixed voices, by Rev. L. Bouvin, S. J., op. 114	121
Tui sunt coeli, for 4 male voices and organ, by A. Wiltberger	133
Gottheit und Menschheit, Weihnachtslied für 2 gleiche Stimmen, von Fr. Koenen	137
In einem Kripplein, Weihnachtslied für 3-4 gleiche Stimmen, von C. Jaspers	139



